

Rousseau and the Ancients
Rousseau et les Anciens

edited by
sous la direction de

Ruth Grant
&
Philip Stewart

Pensée Libre N° 8

CANADIAN CATALOGING
IN PUBLICATION DATA

Main entry under title:
Rousseau and the Ancients
(Pensée Libre: no. 8)
Text in French and English
Includes bibliographical references

ISBN 0-9693132-7-6

1. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778. I. Grant, Ruth. II. Stewart, Philip. III. North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau IV. Title: Rousseau and the Ancients. V. Series

DONNÉES DE CATALOGAGE
AVANT LA PUBLICATION

Vedette principale au titre:
Rousseau et les Anciens
(Pensée Libre: no. 8)
Texte en français et en anglais.
Comprend des références bibliographiques

ISBN 0-9693132-7-6

1. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778. I. Grant, Ruth. II. Stewart, Philip. III. Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau. IV. Titre : Rousseau et les Anciens. V. Collection

The publication of this volume was made possible by cooperation of the North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau, Duke University and Wabash College.

Ouvrage publié grâce au concours de l'Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, Duke University et Wabash College.

ISBN 0-9693132-7-6

© North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau/
Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, 2001.

Collection *Pensée Libre* dirigée par Melissa Butler
Pensée Libre series editor: Melissa Butler

Imprimé aux États Unis
Printed in the United States

Rousseau et Condillac sur la tragédie antique et l'opéra moderne

Il y a un problème de l'opéra en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ce problème est constitué principalement par la nouveauté du genre, né mystérieusement en Italie, apparemment sans antécédents, puis importé en France par Lulli. Dans l'esthétique classique l'opéra ne trouve pas facilement sa place. La scène est occupée par la tragédie et la comédie, genres qui remontent à l'antiquité grecque et romaine ; la tragédie surtout fait de l'ombre autour d'elle, ayant des antécédents insoupçonnables et une forme canonique dictée ou analysée par Aristote, ayant aussi donné lieu, et ce n'était pas le moindre des obstacles auxquels l'opéra devait faire face, aux OEuvres les plus sublimes de la tradition française. La difficulté est exacerbée par l'utilisation du terme de « tragédie lyrique » pour désigner l'opéra sérieux français, car tout en donnant ses lettres de noblesse au genre ce vocable risque de le mettre dans une position de concurrence qu'il arrivera difficilement à soutenir. Le côté spectaculaire de l'opéra, le recours constant au merveilleux, ainsi qu'à des intrigues où le tragique est plus souvent d'ordre amoureux que politique, tout cela suscite des condamnations souvent véhémentes. Dans ses *Satires*, Boileau traite le genre avec mépris : pour lui l'œuvre de Quinault et de Lulli est remplie de « lieux communs de morale lubrique ». André Dacier, partisan des Anciens, affirme que les opéras sont des « [p]oèmes aussi ridicules que nouveaux »¹. Quand, beaucoup plus tard, chez Rousseau et Diderot, la critique proprement musicale de l'opéra français est doublée d'un refus des sujets mythologiques et des effets spectaculaires, ces auteurs ne font que reprendre à leur compte les thèmes d'une génération antérieure. Chez les auteurs des premières Lumières, avant la Querelle des Bouffons de 1752–1753, les jugements sont plus nuancés, mais le doute subsiste. Chez Voltaire, qui pourtant fournit quelques poèmes d'opéra à Rameau, le genre lyrique semble souvent susciter un certain embarras en même temps qu'un intérêt réel².

Nous savons, grâce aux travaux remarquables de Catherine Kintzler, que la tragédie lyrique n'est pas en soi contraire aux préceptes de l'esthétique classique, que l'opéra s'installe à côté de la tragédie classique en définissant son domaine propre par une série d'opérations d'inversion et de transposition³. C'est ainsi qu'un certain consensus s'installe en fin de compte autour du merveilleux : dans l'*Encyclopédie* ; Cahusac commence son article DÉCORATION (OPÉRA) en déclarant : « Ce spectacle est celui du merveilleux ;

c'est-là qu'il faut sans cesse éblouir et surprendre » (5: 701). Il fait sans doute écho à l'abbé Batteux, pour qui il y a deux espèces de tragédie, « l'une héroïque, qu'on appelle simplement tragédie, l'autre merveilleuse, qu'on a nommée spectacle lyrique ou opéra »⁴. Ce consensus a cependant ses limites : si au XVII^e siècle Boileau est ouvertement hostile au nouveau genre, si au XVIII^e Voltaire se montre souvent sceptique à son égard, on ne peut guère prétendre que l'opéra réunisse tous les suffrages. Même dans l'Encyclopédie, les avis sont partagés : dans l'article MERVEILLEUX, l'abbé Mallet, sans exprimer un jugement très net sur l'opéra, affirme au nom de son pays : « Quelque chose que l'on dise, le merveilleux n'est point fait pour nous » (10: 395). Dans son esprit, visiblement, ce qui n'est pas sobre n'est pas français ; le genre lyrique peut tout au plus être toléré, mais sans enthousiasme⁵.

Le merveilleux est donc au cœur du discours des partisans du nouveau genre mais ne fait pas l'unanimité ; on peut prévoir que d'autres arguments seront avancés pour le relayer, et c'est effectivement le cas. L'un d'entre eux, celui qui me donne mon sujet aujourd'hui, consiste à réexaminer le statut historique du genre. L'opéra est-il réellement dépourvu de tout antécédent ancien, comme cela semblait être le cas ? L'enjeu de la question est considérable, car les partisans des Anciens, qui sont généralement parmi les adversaires de l'opéra, seront obligés de se taire si l'on peut montrer une parenté réelle de ce genre avec les arts de l'antiquité. D'autre part, la question est loin d'être arbitraire, si ce n'est que parce qu'on sait quel rôle est joué par les chOEurs dans le théâtre grec. Voltaire reconnaît qu'il y a là un lien très significatif entre l'antiquité et l'opéra moderne, même si pour lui, grand partisan des Modernes et de la tragédie française, la parenté entre tragédie antique et opéra ne pouvait aucunement mener à une remise en question de la primauté à laquelle le théâtre moderne avait droit (*Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*).

Le débat est provoqué en premier lieu, et peut-être involontairement, par l'abbé Dubos, auteur des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, publiées en 1719, puis dans une édition amplifiée en 1733, œuvre dont l'écho ne cesse de retentir tout au long du XVIII^e siècle. L'abbé, grand amateur du théâtre sous toutes ses formes, n'aborde pas la question du statut de l'opéra en tant que telle, mais il affirme, avec de nombreux arguments savants à l'appui, que la déclamation était l'objet dans le théâtre antique d'une notation quasi-musicale. À cela il ajoute que la déclamation telle qu'elle est pratiquée dans le théâtre français moderne admettrait d'une notation similaire, dont il prône l'introduction sur les scènes de son pays. Inutile de souligner à quel point l'abbé remet ainsi en question des filiations apparemment évidentes. Le projet de notation de la déclamation

française fut dès le départ accueillie avec scepticisme. Les nombreux adversaires du projet de Dubos couraient cependant à tout moment le risque d'être pris dans un piège. Si le théâtre ancien était un théâtre chanté, ou en tout cas le lieu d'une déclamation plus proche du chant que de la parole ordinaire, le refus de la notation en éloignait la tragédie moderne, qui ne pourrait plus guère se vanter d'une parenté étroite avec lui. Même pour ceux qui croyaient à la supériorité de la tragédie moderne, la question était délicate, dans un monde où le prestige de l'antiquité était encore immense. Quelle était la motivation de Dubos ? On la devine mal. La simple curiosité, ou le goût de l'expérience osée peut-être. Ce qui est clair est que l'étrangeté des pratiques scéniques anciennes, romaines surtout, évoquait en lui une véritable fascination, comme cela allait aussi être le cas, et sous une forme encore plus marquée, pour Condillac. Certains adversaires en venaient à remettre en question, sans doute à tort, la bonne foi de Dubos, qui pourtant défendait toujours la cause de l'art français contre celui des autres nations modernes : s'il avait voulu avancer la cause de l'opéra et dévaloriser la tragédie parlée, le plus beau fleuron de l'âge classique, aurait-il fait autrement que de brouiller ainsi les pistes, en soulignant tout ce qui faisait défaut dans la tragédie française par rapport aux modèles anciens ?

Les remous provoqués par les thèses de Dubos se font encore sentir dans l'*Encyclopédie*, où deux auteurs éminents s'efforcent de réfuter un argument mettant implicitement en cause le statut privilégié de la tragédie en France. Fort de son expérience d'homme de théâtre, Marmontel, auteur de « Déclamation théâtrale », est un vigoureux partisan des Modernes. Il critique le théâtre romain en particulier : si Dubos était manifestement fasciné par le port du masque et de la cothurne sur les scènes romaines, pour ne citer que cet exemple, Marmontel ne voit dans ces conventions que des entraves à la libre expression⁶. L'argument de fond chez lui est simple : si le théâtre ancien est moins perfectionné que le moderne, pourquoi y chercher l'inspiration, et à plus forte raison, pourquoi s'en inspirer pour la déclamation, domaine où l'on n'est pas sûr de savoir quels étaient véritablement les usages antiques ? Dans « Déclamation des anciens », l'article qui fait suite à celui de Marmontel, le bien-fondé des thèses de Duclos est remis en question d'une manière radicale, et le parti pris en faveur des Modernes est tout aussi vigoureux. L'auteur de cet article est Charles Pinot Duclos, qui en l'année suivante (1755) sera élu secrétaire perpétuel de l'Académie Française. Homme savant, Duclos relit les textes anciens et affirme qu'ils ont été mal interprétés : la place de la déclamation notée à Rome était très réduite, le modèle dont se réclamaient Dubos et ses partisans n'avait en aucune façon l'importance qu'ils lui attribuaient. L'article de Duclos développe par la suite toute une théorie de la déclamation

en tant que mode spécial et accentué de la voix humaine qui ne serait selon lui ni chant ni parole ordinaire. Ce mode de la voix est inscrit en l'homme par la nature, il est accessible à tous. La question de la noter ne se poserait même pas⁷.

Comment expliquer l'hostilité qu'éveillent les thèses de Dubos, qui selon Duclos a traité ce sujet « avec plus d'étendue que de précision » (688) ? Les *Réflexions critiques* sont souvent rééditées ; on peut imaginer qu'elles trouvent un écho dans des jeunes générations devenues impatientes face à un certain immobilisme esthétique — les expériences dramatiques de Diderot dans les années 1750 sont un bon indice de cette impatience. Dubos est mort, cependant, et il n'est pas impossible qu'un autre auteur soit visé, sans être nommé dans ces articles. Ce serait Condillac, qui dans la seconde partie de *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) s'étend longuement sur les mêmes questions. Le titre des chapitres de la première section de cette partie, sur le langage, annonce tout un programme :

Le langage d'action et celui des sons articulés considérés dans leur origine
De la prosodie des premières langues
De la prosodie des langues grecque et latine et, par occasion, de la déclamation des anciens
Des progrès que l'art du geste a faits chez les anciens
De la musique
Comparaison de la déclamation chantante et de la déclamation simple.

Toutes les questions abordées par Dubos sont reprises par Condillac dans ces chapitres, mais, comme on va le voir, dans une perspective plus radicale.

Si les défenseurs de la tradition française sont méfiants à l'égard de Dubos, Condillac, critique radical de cette tradition, se montre carrément méprisant envers lui. On a l'impression qu'il le balaie du revers de la main, mais ce geste impatient est aussi le signe d'une dette inavouée. L'argument de Condillac est en fait bâti pour une grande part sur des fondements mis en place par Dubos. Le mépris dont Condillac fait preuve s'explique par le fait de posséder un élément nouveau qui n'était pas à la disposition de l'auteur des *Réflexions critiques*, et qui va permettre de transformer et de radicaliser les thèses avancées dans cet ouvrage. En 1737, Jean Philippe Rameau avait publié la *Génération harmonique*, deuxième d'une série de grands traités scientifiques qui transformaient la théorie de l'harmonie et l'enseignement de la musique. Toute cette section de *l'Essai* de Condillac est saturée de références à Rameau, et le nouveau vocabulaire introduit par le compositeur y est largement mis à contribution. Dubos avait cru que la déclamation moderne en français pouvait être notée, alors que Rameau

démontre qu'une différence de moins d'un demi-ton n'est pas appréciable et n'admet donc pas de notation, ce qui veut dire que le projet de Dubos est irréalisable. Quant aux caractéristiques de la tragédie ancienne, Condillac adopte une position très tranchée là-dessus : « Il est constant », affirme-t-il, « que les Grecs et les Romains notaient leur déclamation, et qu'ils l'accompagnoient d'un instrument. Elle était donc un vrai chant » (Condillac 202).

Encore proches de la langue d'action, selon Condillac, le grec et le latin sont naturellement chantants. Ce sont des langues où, dans la prononciation normale, les intervalles sont déjà suffisamment grands pour pouvoir être notés. C'est ainsi que le théâtre ancien a pu être tout en chant sans pour autant beaucoup s'écarter de la langue de tous les jours. Le théâtre ancien était donc le lieu d'un spectacle proprement musical. Cette musique n'est pas celle de l'opéra moderne, elle est sans doute plus simple et moins ornée, mais elle n'en est pas moins musique. D'autre part, il n'y a aucun rapport entre la déclamation théâtrale moderne et la tragédie antique : Dubos s'était fourvoyé, faute de connaissances scientifiques adéquates, et le lien qu'il postulait entre les Grecs et la tragédie française n'avait aucun fondement réel. Condillac fait le portrait d'une radicale altérité, d'un univers culturel grec foncièrement différent du nôtre par la nature de la langue, par l'omniprésence du chant, et en même temps, curieusement, d'un univers dont nous pouvons nous rapprocher quelque peu, semble-t-il, à travers l'opéra.

Condillac montre généralement une grande finesse dans ses jugements, évitant toute condamnation péremptoire des arts modernes. Il n'en est pas moins vrai que la musicalité de la langue donne à ses yeux un avantage décisif aux Grecs et aux Romains. C'est ce qui explique les effets étonnants rapportés par les auteurs de l'antiquité. Les peuples « froids et flegmatiques du Nord » qui envahirent l'empire romain parlaient des langues où l'accent et la quantité étaient déjà perdus (221). Leur triomphe marque donc une rupture définitive :

Sous l'empire de ces peuples grossiers, les lettres tombèrent, les théâtres furent détruits, l'art des pantomimes, celui de noter la déclamation et de la partager entre deux comédiens, les arts qui concourent à la décoration des spectacles, tels que l'architecture, la peinture, la sculpture, et tous ceux qui sont subordonnés à la musique, périrent. A la renaissance des lettres, le génie des langues étoit si changé, et les mœurs si différentes, qu'on ne put rien comprendre à ce que les anciens rapportoient de leurs spectacles. (221–22)

A la fin du chapitre vi, Condillac affirme sans ambiguïté que « tout paroît

prouver la supériorité des spectacles des anciens » (224). Certaines pertes intervenues depuis l'antiquité peuvent être compensées — la salle moderne est petite, donc plus intime, l'acteur n'est pas masqué et peut se servir des yeux, de l'expression, de la grimace pour émouvoir le public — mais si les effets restent bien en deçà de ceux qui étaient autrefois courants, c'est que la compensation n'est que partielle. Le théâtre moderne semble être dans l'impasse par rapport à celui de l'antiquité : il peut en constater la supériorité, mais il ne peut pas tenter sérieusement de combler l'écart, contraint comme il l'est par le caractère non-musical de la langue moderne. L'opéra semble être pour Condillac une voie d'approche du spectacle ancien, mais sans plus : on cherche en vain une véritable mise en valeur du genre.

Le lecteur des écrits de Rousseau sur la musique ne peut qu'être frappé par la présence dans l'Essai sur l'origine des connaissances humaines de tant de thèmes qui seront développés ultérieurement par l'auteur de *l'Essai sur l'origine des langues* (rappelons que l'Essai de Condillac est de 1746, tandis que, mise à part la *Dissertation sur la musique moderne*, qui traite essentiellement de la notation, les premiers écrits de Rousseau sur la musique sont ses articles pour l'*Encyclopédie*, datant de 1748–1749). On peut citer au moins trois éléments qui seront essentiels à la construction de la théorie musicale de Rousseau et qui semblent provenir de l'Essai de Condillac :

- Rousseau affirme partout dans ses écrits sur la musique que le grec était une langue naturellement chantante.
- Dans l'article OPÉRA du *Dictionnaire de musique* il déclarera que les tragédies anciennes étaient des espèces d'opéra.
- Dans l'Essai sur l'origine des langues et ailleurs, il s'efforcera de montrer que le français est affilié aux langues barbares du Nord qui avaient évincé les langues du Sud.

On serait tenté de conclure que Rousseau montre relativement peu d'originalité dans ce domaine, que ses idées sur l'histoire du théâtre et sur le sens à attribuer à cette histoire proviennent pour une grande part de Condillac, avec en arrière-plan Dubos, que Rousseau ne ménage pas plus que son ami ne l'avait fait, et qui pourtant par ses hypothèses sur la notation de la parole dramatique avait ouvert la voie à tout ce courant de pensée. Tout lecteur de Rousseau connaît la célèbre phrase finale de la Lettre sur la musique française : « Je conclus que les Français n'ont point de Musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux » (*Lettre sur la musique française*, 5: 328.). Si outrée qu'elle soit, cette phrase est le fruit d'un raisonnement plutôt que l'expression de la mauvaise humeur de son auteur. Or, presque tous les éléments qui servent à élaborer

ce raisonnement sont déjà présents chez Condillac : en résumé, le français ne se prêle pas à la musique parce qu'il est une langue du nord, d'origine barbare.

Il serait faux de nier toute originalité dans ce domaine à Rousseau, mais son apport doit incontestablement être remis dans son contexte historique avant de pouvoir être pleinement compris et apprécié à sa juste valeur. Au départ, le débat sur le théâtre lyrique est lié à la Querelle des Anciens et des Modernes. Les échos de la Querelle se faisant encore entendre en 1750, Rousseau s'alignera sans hésitation avec les partisans des Anciens. A cet égard au moins, son choix esthétique correspond dans ses grandes lignes au choix politique et éthique qu'il développe dans le premier *Discours*, la supériorité des Anciens étant donc autant une supériorité artistique que morale.

Comme Dubos et Condillac, il est fasciné par les effets de la musique ancienne, comme Dubos il recherche dans les pratiques anciennes un modèle pour l'époque moderne. Au moment de la rédaction de ses articles pour l'Encyclopédie, ou même avant, il avait entrepris quelques recherches sur la musique grecque. Le grand spécialiste de la question était Pierre Jean Burette, membre de l'Académie des Inscriptions, qui soulignait les défaillances techniques de la musique ancienne. Rousseau avait cependant surtout retenu que les Grecs n'avaient pas d'harmonie. Dans leur musique, ils ne faisaient pas sonner deux notes à la fois, mais aussi, chose plus fondamentale encore, leurs modes musicaux n'étaient pas conformes aux lois harmoniques que Rameau avait formulées, et qui dans les années 1740 faisaient l'admiration de Condillac, de Diderot et de D'Alembert, entre autres. Si la musique grecque produisait sur ses auditeurs les effets étonnants attestés par des témoins contemporains, une partie essentielle de la théorie de Rameau était difficilement recevable, puisque pour celui-ci l'harmonie était l'unique source de tout plaisir musical.

Le développement et l'évolution des idées dans ces années-là suivent des chemins bien sinueux. Il est frappant de voir Rousseau intégrer à sa propre pensée des éléments importants de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, tout en s'acharnant contre celui dont les découvertes harmoniques étayait une idée essentielle de Condillac. On peut même se demander si l'affirmation selon laquelle la déclamation française ne peut se noter, les intervalles étant trop petits, n'est pas à l'origine du courant de réflexion qui va amener Rousseau à refuser avec tant de hargne toute idée d'une véritable musique française.

Quoi qu'il en soit pour ce cas précis, il est certain à mon avis que les éléments nouveaux de la réflexion de Rousseau sur la musique proviennent dans une grande mesure de la confrontation des pratiques

grecques avec les prétentions universelles de Rameau. Le cadre dans lequel cette réflexion a lieu est fourni par Condillac et dans une moindre mesure par Dubos. Ainsi, Rousseau parle peu de la musique ancienne dans la *Lettre sur la musique française*, mais c'est la conception qu'il a de cette musique qui lui permet de renverser les thèses de son adversaire. La musique française, fondée sur l'harmonie, est la seule que sache créer un peuple parlant une de ces langues barbares et non musicales que Condillac avait évoquées. Faire de cette musique une norme, c'est s'éloigner de la véritable musicalité, qui naît de l'émotion que véhicule la voix humaine dans les langues méridionales, comme le montre l'exemple des Grecs. Rameau avait donc, selon Rousseau, bâti une théorie de la musique sur une caractéristique accessoire et accidentelle de cet art, ignorant tout de ce qui en fait le fond.

Ensuite, Rousseau fait ce que ses prédécesseurs n'avait pas voulu ou osé faire : il affirme que la musique renaît en Italie. Disparue comme les autres arts à la suite des invasions barbares, elle est le dernier art à renaître, mais elle prend enfin « cette pureté de goût qu'on y voit briller aujourd'hui » (*Lettre sur la musique française*, 5: 308.). Si étonnant que cela puisse paraître chez l'auteur du *Discours sur les sciences et les arts*, Rousseau n'hésite pas, au moment de la publication de la *Lettre sur la musique française* en 1753, à entourer la musique italienne de l'auréole de la Renaissance, avec cette différence que les Raphaël de la musique vivent à Naples au XVIII^e siècle, que le rétablissement de cet art est un phénomène contemporain. C'est ainsi que la jonction est faite entre un débat savant sur le caractère de la musique ancienne, débat qui s'était déroulé pour une grande part au sein de l'Académie des Inscriptions, et la querelle publique, dite « des Bouffons », qui va prendre des proportions tout à fait invraisemblables, au point d'infléchir le cours de la vie politique en France, comme Robert Wokler l'a montré (94–116). Plus précisément, la jonction est faite dans les articles de Rousseau pour l'*Encyclopédie* ; dans la *Lettre sur la musique française*, elle sous-tend l'argument, mais l'auteur se borne à de brèves allusions à l'antiquité. Dans la fureur de la controverse, le message doit être clair et simple, il s'agit de faire l'éloge de l'opéra italien et d'éreinter tout ce qui est musique française.

Le troisième apport de Rousseau est peut-être le plus important, mais il est aussi le plus difficile à cerner. Il s'agit d'une modification des termes du débat, modification qui demeure implicite mais qui me semble très significative. Nous avons vu qu'il y a, dans l'esprit de certains, comme une rivalité entre la tragédie classique française et le genre lyrique. Les défenseurs de la tragédie sont nombreux à voir dans la montée de l'opéra une menace pour une des grandes gloires de la littérature française. Rousseau va déplacer et réorienter les termes du débat. Il ne s'acharne pas contre le

théâtre classique français ; dans ses écrits sur la musique, il n'en parle guère⁸. Son but n'est pas de choisir entre deux genres, mais d'établir à l'intérieur du genre lyrique une distinction fondamentale, entre un ensemble d'œuvres authentiquement musical et un autre ensemble qui ne l'est pas. Or, le genre est au cœur de l'esthétique classique : la hiérarchie des genres, les caractéristiques formelles des genres, sont partout présentes dans le discours critique. Pour Rousseau cependant, le critère essentiel est celui de l'émotion : l'art dramatique passe par la voix, qui exprime l'émotion et qui suscite une réaction intense chez l'auditeur. D'autre part, à travers l'art de la voix, l'être humain renoue avec ses origines, avec une langue primitive qui était surtout véhicule de l'affectivité. L'effet de son discours, que cela soit voulu ou non, est de contourner les catégories de l'esthétique classique et d'y substituer d'autres critères de jugement⁹. Quand Rousseau évoque « ces chants divins [qui] déchirent ou ravissent l'ame, [qui] mettent le spectateur hors de lui-même, en lui arrachant, dans ses transports, des cris dont jamais nos tranquilles opéras ne furent honorés » (282)¹⁰, nous sommes loin des considérations formelles, et proches déjà d'une esthétique où l'expression de l'émotion a une importance primordiale. Je ne souhaite pas relancer de vieux débats sur Rousseau et le romantisme ou le préromantisme. Il suffit peut-être de noter le paradoxe : c'est à travers une réflexion sur le théâtre grec que Rousseau est amené à remettre en question, implicitement tout au moins, une partie de l'esthétique classique française et à ouvrir la voie vers des conceptions nouvelles.

C'est sur ce paradoxe que je vais terminer. La pensée de Rousseau sur la musique est tributaire des débats de son siècle, elle est loin de naître ex nihilo, comme j'ai pu le penser un moment moi-même quand je commençais à m'intéresser à ces questions. Rousseau fait cependant preuve partout d'une certaine indépendance d'esprit : le théâtre romain, par exemple, ne l'intéresse guère. Seuls les Grecs comptent, ce qui n'était pas le cas pour Dubos ou Condillac. D'autre part, il va droit au but, ne se laissant jamais piéger par des questions accessoires longuement débattues par ses prédécesseurs. Mais surtout, son hostilité envers Rameau et son amour de la musique italienne lui permettent de formuler autrement les débats contemporains en tirant du modèle ancien un enseignement riche et puissant pour l'art moderne.

Michael O'Dea
University College, Dublin

Notes

¹*Poétique d'Aristote*, cité par Dubos, III, section v, 386–87.

²Voir par exemple Voltaire 487–505. Les arguments avancés sont complexes, et marqués par le respect qu'éprouve l'auteur, comme presque tous ses contemporains, pour le Métastase. Sur certaines questions essentielles, pourtant, Voltaire ne transige pas : dans la deuxième partie de sa *Dissertation*, il affirme sans hésitation la supériorité de la tragédie française sur celle des Grecs. D'autre part, tout en déclarant que l'opéra est la « copie » de la tragédie athénienne, il voit en même temps dans le genre moderne la « destruction » de cette tragédie : les tragédies-opéras (comme il les appelle) « ont accoutumé les jeunes gens à se connaître en sons plus qu'en esprit, à préférer leurs oreilles à leur âme, les roulades à des pensées sublimes, à faire valoir quelquefois les ouvrages les plus insipides et les plus mal écrits, quand ils sont soutenus par quelques airs qui nous plaisent » (493). La *Dissertation* est publiée en 1749. Voltaire s'y adresse au cardinal Quirini.

³Voir Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (Paris : Minerve, 2^e édition, 1988), et *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* (Paris : Minerve, 1991).

⁴Cité par Kintzler, p. 69.

⁵On peut même se demander si l'opéra aurait pu s'enraciner en France sans avoir été par excellence un art de cour. Il se prêtait facilement à la célébration des événements marquants de la vie nationale, il fournissait du spectacle à un public royal et aristocratique qui en était avide. Plus noble malgré tout que la comédie, il délassait des auditeurs qui recherchait une couleur et une variété d'incidents que l'on ne risquait pas de rencontrer chez Corneille ou Racine. En l'occurrence, les arbitres du goût et de la théorie des genres n'ont-ils pas été dans une certaine mesure confrontés à un fait accompli, où le politique (au sens le plus large) primait sur l'esthétique ? La situation en France n'est peut-être pas sans rapport avec celle décrite par Michael Robinson, *Naples and Neapolitan Opera* (Oxford : Clarendon Press, 1972). Cet auteur explique le développement de l'opéra à Naples sous le roi Charles III (1734–1759) non pas par un quelconque amour de la musique chez ce monarque mais par son intérêt politique : « Charles's personal interest in [opera] was purely political. It was a fact of life that opera had become the European court entertainment par excellence, a recognized means of propaganda and prestige, and a delight for most of the court's supporters into the bargain. In a newly independent kingdom like Naples where there were excellent artistic traditions, opera was too much of an asset to be relinquished » (p. 7).

⁶Même point de vue chez Voltaire, *Dissertation* 489.

⁷L'article de Duclos, qui est précédé d'une introduction des éditeurs de l'*Encyclopédie* rédigée dans les termes les plus élogieux pour lui, donne en fait le texte d'un discours lu devant l'Académie des Inscriptions en 1748, et publié sous le titre de *Mémoire sur l'action théâtrale* dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* 21 (1754): 191–208 (seconde pagination), BNF cote Z.5075.

⁸Il en parle ailleurs, bien entendu, et notamment dans la *Lettre à D'Alembert*, où l'analyse de la Bérénice de Racine est à mon avis particulièrement importante.

⁹Rousseau ne se présente à aucun moment comme un grand pourfendeur de l'esthétique classique. Ce n'est cependant pas le seul exemple chez lui de ce qui semble être une volonté d'évolution vers une autre esthétique. Pour Lionel Gossman, dans un article célèbre, Rousseau cherche à travers le choix de l'autobiographie aussi à échapper aux contraintes du genre. L'autobiographie est « one of those subliterate, uninstitutionalized genres, like the letter or the travel journal, by means of which writers hoped to renew the masks of literature » (p. 59).

¹⁰Comparer dans les *Confessions* la description des réactions suscitées par *Le Devin du village* à Fontainebleau : « J'entendais autour de moi un chuchotement de femmes qui me semblaient belles comme des anges, et qui s'entredisaient à demi-voix : cela est charmant, cela est ravissant ; il n'y a pas un son là qui ne parle au cœur » (1: 378–79).

Ouvrages cités

Condillac. *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Éd. Charles Porset. Paris : Galilée, 1973.

Dacier, André. *Poétique d'Aristote*, cité par Dubos, III, section v.

Gossman, Lionel. « The Innocent Art of Confession and Reverie ». *Daedalus* 107 (1978): 59–77.

Voltaire. *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*. *Œuvres complètes* (Paris, Garnier, 1877), t. 4.

Wokler, Robert. « La Querelle des Bouffons and the Italian liberation of France : a study of revolutionary foreplay ». *Studies in the Eighteenth Century* 6 ; *Eighteenth-Century Life* 11 n.s. 1 (1987). 94–116.